

La divulgación del saber sobre el arte: diccionarios, revistas y manuales especializados en danza

En: Mariana di Stéfano (dir.) *La escritura de la crítica de artes. Pautas para la formación profesional*, Buenos Aires, Biblos, 2013. ISBN: 978-987-691-131-3. Pp. 57-88.

Circulación del conocimiento y explicaciones sobre arte

El conocimiento producido por expertos se difunde en nuestras sociedades por diversas vías, entre las que resultan fundamentales dos ámbitos: el de la enseñanza formal y el de la divulgación. Estos se distinguen básicamente por el hecho de que la enseñanza focaliza la didactización del conocimiento para que otros se vayan apropiando de él gradual y sistemáticamente, mientras la divulgación tiende a concentrarse en la reformulación que hace de alguna manera comprensible el discurso de los expertos para quienes no lo son (Jacobi, 1989; Beacco, 1993). Esa concentración se liga en buena parte al hecho de que la divulgación no cuenta con un sistema de control y evaluación de los conocimientos como el que organiza la enseñanza formal.

Entre los rasgos en común que tienen esos dos ámbitos de difusión de conocimientos, está el hecho de que se organizan en espacios jerarquizados que implican diferentes grados no solo de complejidad del conocimiento difundido sino también de especialización del discurso, progresión esta directamente ligada al saber que se le atribuye al enunciatario de los discursos de divulgación. En efecto, la noción discursiva de especialización se define a partir de diferentes criterios. Un criterio es el área de referencia (que puede ser general –la danza- o especificada –la danza contemporánea o la videodanza); otro criterio es la perspectiva desde la que se establece la referencia (por ejemplo, un diccionario *etnográfico* de la danza plantearía una disciplina como punto de vista desde el que se aborda la danza, se la define, se la recorta y se la clasifica). Pero el criterio fundamental es el saber que se le atribuye al enunciatario de los discursos, que varían notablemente según se elaboren para alguien que desconoce el área de especialización o alguien que ya cuenta con alguna formación o función en ella o en áreas próximas. En el vasto mundo de la divulgación que esos posibles enunciatarios implican, se distingue la “alta divulgación” de la “divulgación masiva”: obviamente, aquella tiene una circulación restringida frente a la que se dirige a los no expertos; el repertorio de géneros discursivos de la alta divulgación es más próximo a los académicos en una cadena discursiva que se va abriéndose hacia los géneros propios de los medios de comunicación masiva y de la internet. Esta caracterización de la divulgación lucha, no sin fracasos, con la connotación peyorativa que el término arrastra desde su etimología: el sustantivo latino *vulgus* refería al público en general, la gente común, y el verbo *vulgare* implicaba una noción de abaratamiento y prostitución. Sin embargo, la divulgación del saber puede concebirse desde una ideología diferente que apunta al reconocimiento positivo de los otros en el espacio público (Rasse 2001).

La organización jerarquizada y progresiva de la especialización es muy evidente, por lo sistemática, en el campo de la enseñanza formal, cuya gradualidad didáctica se proyecta en designaciones alternativas de los géneros introductorios a un área del saber en un curso regular (los “manuales”) respecto de aquellos destinados a acompañar estudios más avanzados (los “tratados”). Otra serie de designaciones (“diccionario”, “vocabulario”, “términos clave de...”) cubre las diferentes clases de materiales de consulta, es decir los textos destinados a estar siempre “en la biblioteca” y a ser leídos fragmentariamente cuando surge una duda. Las dos

series designan géneros en los que predomina la explicación sobre otras secuencias textuales y están muy lejos de ser rígidas y precisas. Los textos pueden ser oscilantes incluso al autodesignarse. En efecto, así como el término “diccionario”, cuando se especializa en una materia, tiende a reservarse para obras con pretensión de mayor exhaustividad, especulación teórica y esfuerzo taxonómico que una obra titulada “vocabulario” o “términos clave de...”, lo cierto es que también se registran materiales explicativos para principiantes organizados alfabéticamente y titulados “diccionario”. No faltan casos de autodesignación variable, por ejemplo “diccionarios” que se titulan con este término y luego se autocalifican como “vocabularios” o “manuales” en introducciones o contratapas.

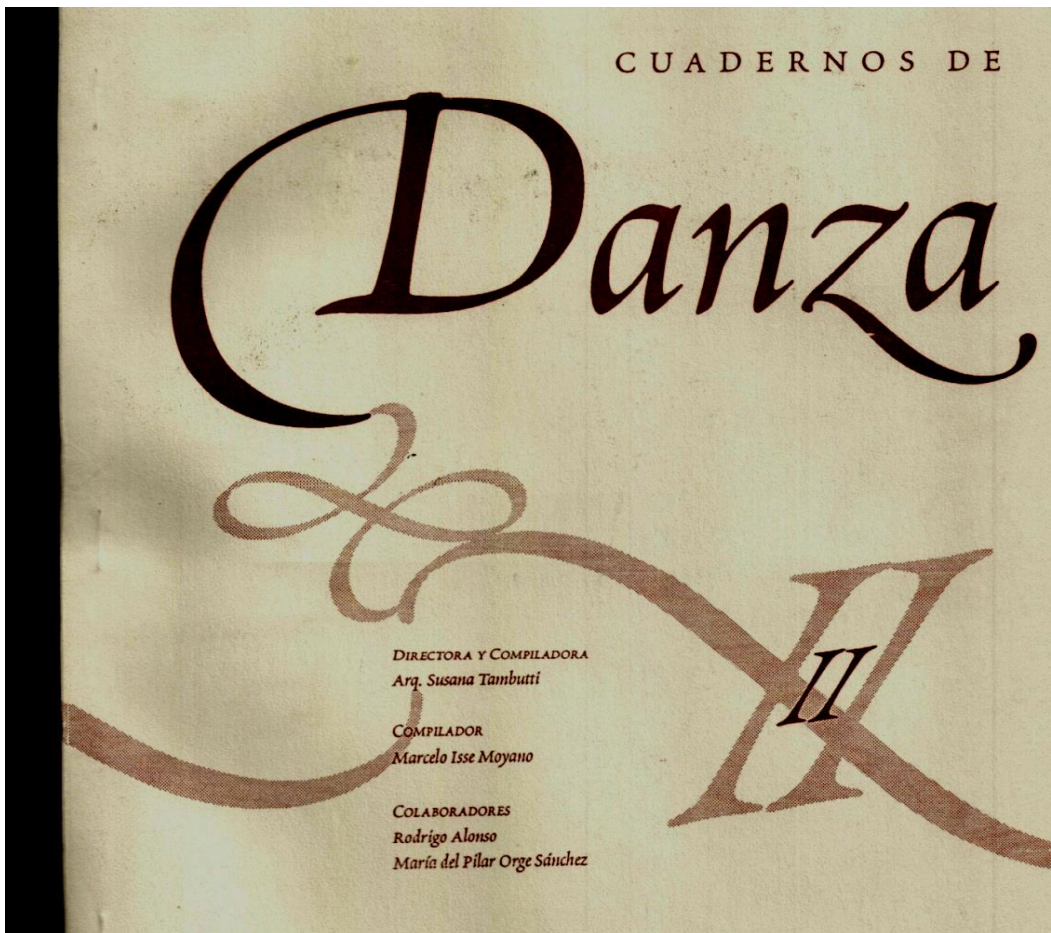
Como decíamos, la difusión del conocimiento no es exclusiva del ámbito de la educación y de la divulgación. Donde hay un experto en algo y un inexperto que reconoce esa experticia y por alguna razón tiene que aprender algo de ella, hay condiciones para producir una explicación: desde la intimidad del hogar familiar hasta la masividad pública de la prensa escrita, la televisión o los *blogs* se multiplican las oportunidades de explicación, más si se considera su proximidad con la justificación y la reparación de malentendidos. La prominente bailarina Ana Itelman practicaba también la crítica de danza y era capaz de escribir, como lo hizo en 1953 en la revista *Criterio*, observaciones como esta: “No quisiera tener que apuntarlo, pero la actuación de Alfredo Alaria y su grupo en el Casino fue un mediocre espectáculo revisteril. Este joven nos debe una explicación” (Szuchmacher, 2002). Esa no es la explicación que da el maestro sino la que demanda, la justificación que reclama quien, en una relación de asimetría, tiene la posición de mayor poder.

No es esa la explicación en la que nos concentraremos en este capítulo sino la que despliegan quienes saben más para quienes saben menos con el propósito de reducir la distancia que los separa en el saber, fin didáctico que posibilitaría darles a las artes más peso en el dominio público (Rosales, 2007). Focalizaremos la explicación que se da en diccionarios (vocabularios, términos clave...) en contrapunto con la argumentación en revistas y libros especializados en danza. Sin embargo, los materiales que presentamos pueden provenir también de otras áreas del saber: pretendemos así señalar rasgos genéricos que no son exclusivos del discurso producido en el ámbito de la danza.

Actividad

Lea los siguientes textos y trate de identificar a) los géneros en los que se despliega alguna explicación sobre la danza, b) qué se pretende divulgar, c) a quién se dirige el texto y por qué, d) con qué secuencias textuales se asocia la explicación, e) qué rol juegan otros discursos (el académico, el periodístico, el publicitario) en esa divulgación.

1.



ACLARACIÓN

Los artículos que integran esta publicación no pretenden presentar ideas originales, sino contribuir con nuevos aportes a la investigación de nuestro tema; son un material didáctico que intenta poner al alcance de los alumnos de TEORIA GENERAL de la DANZA, en forma clara y sistemática, algunos de los temas o de los textos que deben conocer.

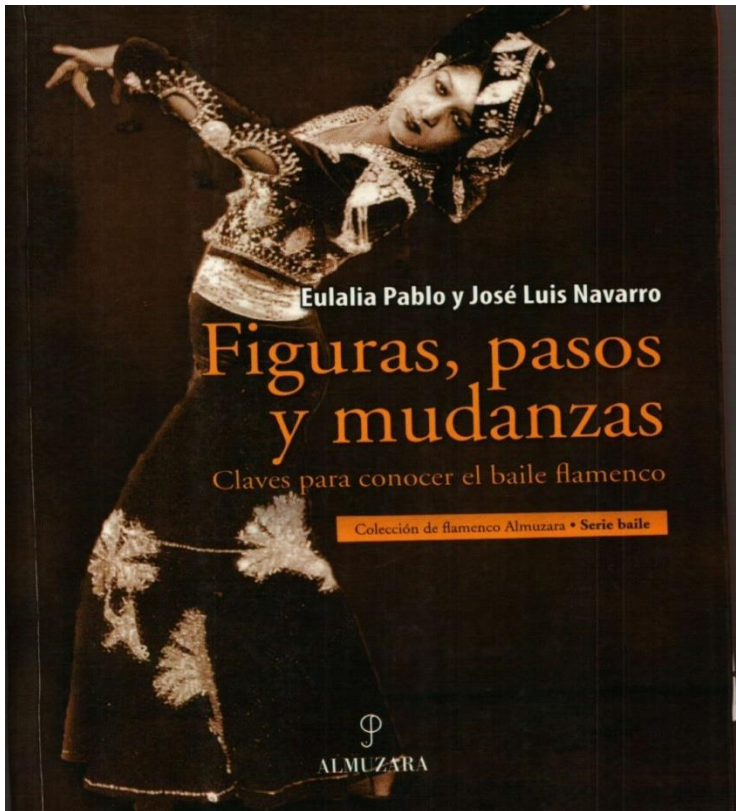
Con este mismo objeto, se han incorporado traducciones al castellano de artículos fundamentales de especialistas, publicados en muchos casos en revistas que hoy son de difícil acceso.

Entendemos prestar con ello un servicio no sólo a nuestros alumnos, sino también a todos aquellos artistas de esta disciplina que tropiezan muchas veces con dificultades bibliográficas insuperables.

Susana Tambutti

Marcelo Isse Moyano

2.



Introducción

Para disfrutar de un buen baile por alegrías, no hacen falta saberes. Para emocionarse con un taranto, una soleá o una seguiriya, tampoco. Tan solo se precisa sensibilidad. Sensibilidad humana y sensibilidad artística. Si además se tiene intuición estética para las formas, se puede apreciar, aunque sea de una forma más o menos superficial e incompleta, la maestría de los intérpretes.

Sin embargo, si lo que se quiere es valorar con rigor un baile, no es suficiente la sensibilidad ni la intuición. Se necesitan conocimientos. Hay que conocer todo el acervo acumulado de formas y movimientos que constituye hoy el patrimonio de la danza jonda. Es más, estos saberes, imprescindibles para un juicio objetivo y riguroso, permiten y potencian a su vez un disfrute más sofisticado e intelectual, pero para muchos sin duda más completo e intenso.

Enumerar, clasificar y describir todas estas figuras, pasos, movimientos y mudanzas es uno de los objetivos de este trabajo. Hemos procurado ser lo más exhaustivos posible, aunque somos muy conscientes de que es este un patrimonio que se enriquece cada día con nuevas invenciones y variantes. Para nombrar todas estas mudanzas, hemos recurrido a la escasa nomenclatura existente, ya que los maestros del baile flamenco nunca se han preocupado de dar nombre a los pasos que enseñaban a quienes asistían a sus academias. (...) Cuando estos términos han faltado, en unos casos hemos recurrido, traduciéndola al castellano, a la terminología de la

danza clásica; en otros, hemos tenido que acuñar nuevas denominaciones. En cualquier caso, siempre hemos procurado que sonasen castizos y, a la vez, que fuesen claros y fáciles de interpretar. (...)

Eulalia Pablo y José Luis Navarro, *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*, Sevilla: Almuzara, pp. 7-8.

3.

Publican Diccionario biográfico de la danza mexicana

[Arte y Cultura - Artes escénicas](#)

Publica Conaculta la primera obra de consulta

sobre un siglo de danza en México

El *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, coordinado por César Delgado, contiene más de mil 500 entradas

Retrato fiel de los protagonistas del movimiento dancístico mexicano del siglo XX es el *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, coordinado por el investigador César Delgado Martínez, proyecto único en su tipo en México y América Latina.

La obra, editada por la Dirección de Publicaciones de Conaculta, fue presentada por Martha Ketchum, Francisco Illescas, Humberto Musacchio, José Rivera y el coordinador, este jueves 11 de marzo en el Museo del Estanquillo, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

La obra ofrece cerca de mil 500 entradas referentes a los protagonistas de la danza en México durante el siglo XX. Desde bailarines y coreógrafos hasta críticos, escenógrafos, promotores, técnicos y diseñadores. Sin dejar a un lado las compañías, teatros, escuelas y festivales.

En entrevista, César Delgado comparte los motivos que lo llevaron a él y a un equipo de colaboradores a realizar este material que, en su opinión, era más que necesario para sacar del anonimato a muchos de los hacedores de la danza nacional.

Miembro del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" (Cenidi-Danza) desde 1983, Delgado, quien además tiene un interés especial por el género biográfico, habló del reto que implicó reunir un material de consulta como el *Diccionario...*

"En 1996 vi la necesidad de trabajar en la creación del diccionario porque era algo que hacía falta. Hubo intentos por realizar un texto de esta naturaleza pero no se pudieron concretar. Por fortuna, recibí el apoyo de la directora del Cenidi-Danza de ese entonces, Lin Durán".

El principal obstáculo para hacer una obra tan ambiciosa, como el *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, abundó el investigador, es que "no lo puede hacer una sola persona. Es un trabajo muy laborioso y lento. Cuando yo y mis colaboradores iniciamos la investigación nos topamos con muchas dificultades. Era complejo recabar la información que requeríamos porque en las instituciones no existían archivos que nos permitieran consultar o porque no todos los artistas respondían de inmediato nuestra petición de su currículum".

Las personas que colaboraron con Delgado, ganador de la Medalla al Mérito Académico del INBA en 1995, fueron Angélica del Ángel Magro, María Teresa Nava Sánchez, Rocío Hidalgo, Julio César Villalva y Beatriz Margarita Hernández Gutiérrez, quienes realizaron investigación documental y de campo durante cuatro años.

El autor de libros como *Laberinto de voces que danzan* y *Guillermina Bravo. Historia oral*, aclaró que fue difícil decidir quiénes iban a formar parte del diccionario, pero decidió incluir exponentes de todos los géneros, es decir, no sólo a los intérpretes de clásico, sino también a las rumberas, por ejemplo, pues entre todos contribuyeron a crear el movimiento dancístico en el país.

El equipo de trabajo elaboró una lista que poco a poco fue depurándose, de tal manera que al final quedó una muestra representativa de la danza del siglo XX.

Después de concluida su tarea, Delgado tiene muy clara “la gran variedad y diversidad de caminos estéticos que existen en la danza mexicana del siglo XX en sus diversos géneros. Se hace evidente la pasión, la entrega, el compromiso de los constructores de este movimiento”.

Ganador del Premio de Periodismo “Luis Bruno Ruiz” (1992 y 1996), el investigador está convencido que este libro es un valioso documento que permite conocer y reconocer a los hacedores de la danza mexicana, ya que existe un desconocimiento sobre muchos de sus protagonistas.

“Por desgracia —aclaró— no todos tuvieron un biógrafo que hablara de su trabajo. Así que a través de este texto estamos revalorando a esos artistas. No damos calificativos, sólo estamos documentando para que las nuevas generaciones sepan quiénes han hecho la danza en este país”.

Adelantó que el *Diccionario...* depara al lector varias sorpresas como el caso de la actriz Blanca Estela Pavón, recordada por sus interpretaciones en el séptimo arte pero con formación de bailarina, pues estudió en la Escuela Nacional de Danza y participó en el Ballet de la Ciudad de México, que dirigió Nellie Campobello.

Por el valor de su contenido, el coordinador del Encuentro Latinoamericano de Críticos de Danza y presidente de la Comisión *¿Dónde está Nellie?*, confía que este material pueda circular en aquellas instituciones educativas donde se están formando las nuevas generaciones de bailarines y coreógrafos.

<http://www.bitacoracultural.com> Consultado el 5/12/ 2012

4.

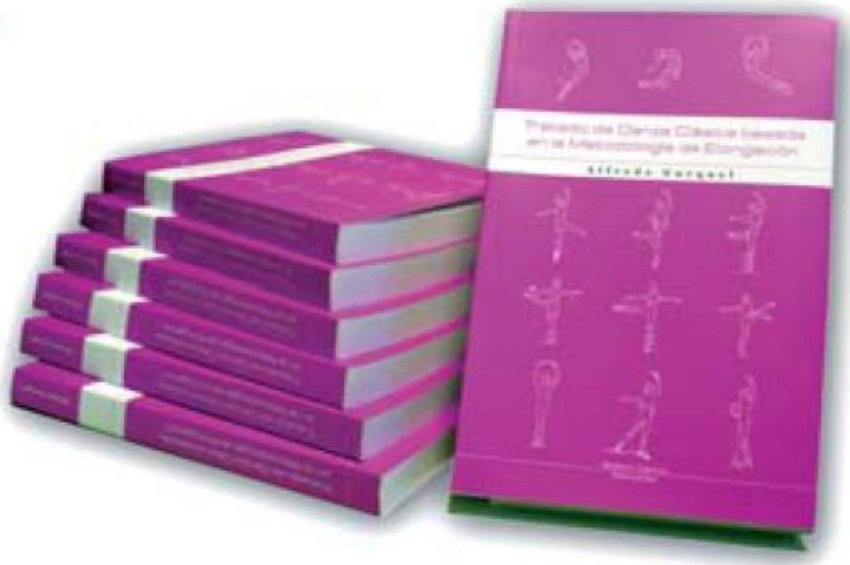
El manual más completo de danza clásica, escrito hasta el momento!!!

Todos los pasos del ballet clásico, explicados detalladamente, con numerosas ilustraciones

400 PÁGINAS

En venta en librerías de todo el país
y en la Tienda Balletin Dance

www.balletindance.com.ar
Tel: 4331-0400



TRATADO DE DANZA CLÁSICA BASADA EN LA METODOLOGÍA DE ELONGACIÓN

por Alfredo Gurquel

30 / BALLETTIN DANCE // SEPTIEMBRE 2012

Actividad

¿Qué podría y querría usted explicar sobre un arte? ¿A quién? ¿Por qué? ¿Para qué? Formule sus respuestas a estas preguntas en un texto semejante al 1 o al 2 de la actividad anterior. Cuide que esta elección sea coherente con sus respuestas a aquellas preguntas.

La explicación en la entrada de diccionario especializado en artes

Definir sin preguntar

La organización de una secuencia explicativa admite variaciones ligadas al género discursivo en el que se la despliega. En efecto, una explicación es siempre una respuesta a una pregunta, que puede estar explícita o implícita en el texto y ser formulada por alguien que no sabe a alguien a quien se le atribuye el saber buscado o puede ser planteada por alguien que se propone explicar algo y utiliza la pregunta como recurso didáctico para ayudar al otro a comprender y seguir más fácilmente la explicación, como lo hacen los docentes en clase o los manuales:

9.7. Hacia una cultura latinoamericana

No es fácil responder a la pregunta: ¿dónde está la verdadera esencia del arte latinoamericano? Es que el arte latinoamericano ha seguido más o menos el destino del arte universal. Solo mirando con mucho detalle parece presentar algunos caracteres particulares que no pueden imputarse a la imitación de las escuelas europeas o norteamericanas.

La verdad es que desde el principio Europa nos marcó a fuego con su impronta cultural...

(Javier Sanguinetti (2003) *Culturas y estéticas contemporáneas*, Buenos Aires, Mediarte Estudios, p. 96.)

Pero si la explicación se da en una entrada de diccionario especializado, el género impone que no haya preguntas explícitas. La pregunta existe, de todos modos, pero está implícita: “¿Qué es X (un concepto)?” es la pregunta dominante; una alternativa puede ser “¿Quién es X (una persona)?” si el diccionario es uno biográfico. La pregunta se deriva de la primera palabra de la entrada de diccionario, siempre destacada paratextualmente (con negritas, separada por un blanco, destacada por tamaño de letra, entre otros recursos habituales):

CUADRO. Escena del **cine primitivo** [⇒] que se corresponde, en el ámbito de la ficción, con la **vista** [⇨]. “Cuadro” remite tanto a los cuadros de los espectáculos de *music hall* y operetas como al vocablo pictórico, ya que a menudo se rodaba ante un telón pintado.

Joël Magny (2005) [2004] *Vocabularios del cine*, Barcelona, Paidós. Traducción de Carles Roche. Pág. 29.

parresia

La parresia es “el coraje de la verdad en el que habla y corre el riesgo de decir, a pesar de todo, la verdad que piensa; pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como verdadera la verdad hiriente que escucha” (CV, 14). Foucault se ocupa extensamente de la práctica de la parresia en sus tres últimos cursos en el

Collège de France...

Edgardo Castro (2011) *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, SXXI, p. 288.

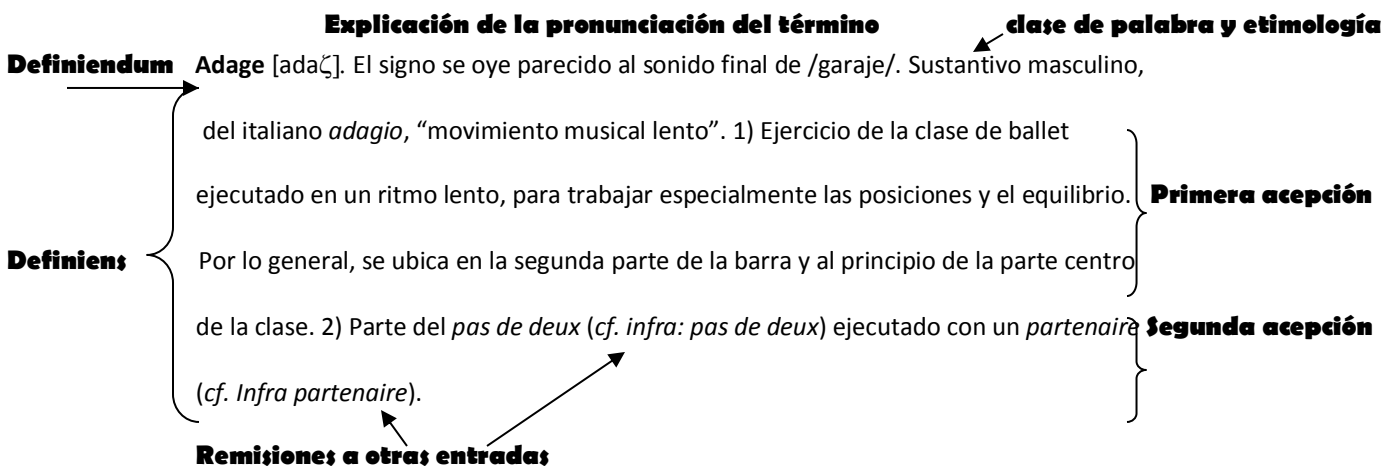
Temps levé: Este término significa "*tiempo elevado*". Se llama así a todo salto comenzado desde el apoyo de dos o un pie, pero que finaliza sobre una pierna. Su nombre remite al tiempo de elevación y suspensión del cuerpo en el aire durante dicho salto. Puede hacerse en todas las direcciones existentes, *en tournant* y adoptando diferentes poses con el torso. Ejemplo: *Temps levé passé*.

<http://www.danzavirtual.com/diccionario-de-la-danza/> Consultado el 11/10/2012.

La palabra destacada paratextualmente al inicio de la entrada es el *definiendum* (del latín, "lo que debe ser definido"). Es sucedida por el *definiens*, el texto que delimita el concepto, lo describe, lo historiza y lo relaciona con otros conceptos mediante signos (una flecha, un asterisco, una mano señalando con el índice, la palabra "véase") que invitan al lector a leer otras entradas del diccionario.

El *definiens* de una entrada de diccionario especializado suele presentar antes de todo la definición, cuya sintaxis más habitual elimina el verbo "ser" que establece la equivalencia entre el *definiendum* y el *definiens*: "(un) CUADRO (es una) Escena del cine primitivo que se corresponde, en el ámbito de la ficción, con la vista". El *definiendum* y el *definiens* pueden, sin embargo, aparecer conectados con expresiones como "Con este término se designa", "Denominación que se aplica a...", "Se llama así a...".

La remisión a otras entradas del diccionario hace más preciso el alcance del concepto y compensa la arbitrariedad y fragmentación que implica el orden alfabético, cuya ventaja frente a géneros más didácticos como el manual consiste en la facilitación del hallazgo de la información buscada (Arnoux, Blanco, di Stefano, 1999). Si no se remite a otra entrada, en el *definiens* pueden ser explicadas clasificaciones del concepto o introducidos otros conceptos supraordinados del *definiendum*. Y entre el *definiens* y el *definiendum* puede aparecer, como en los diccionarios de lenguas, información ligada al término mismo del concepto que se está definiendo (etimología, fonética, clasificación gramatical), además de una serie numerada de acepciones:



Solange Lebourges (2006) *En busca del dégagé perfecto. Terminología del ballet*, México: UNAM, p. 15.

Actividad

A partir del siguiente fragmento que Victoria Pérez Royo escribió para su *¡A bailar en la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, escriba una entrada de diccionario especializado en danza destinado a circular en Latinoamérica. La entrada debe tener no menos de 60 palabras y no más de 100 y definir **danza de especificidad espacial**.

Tejados. Garajes. Estaciones de metro. Lagos. Habitaciones de hotel. Casas privadas. Autobuses. Oficinas. Tiendas. Parques. Playas. Montañas. Museos. Galerías. Bosques. Escaleras. Escaparates. Bares. Puentes. Centros comerciales. Plazas. Fábricas. Paredes. Piscinas. En todos estos lugares se practica danza contemporánea. (...)

Este universo con el que se relaciona el bailarín no se circunscribe únicamente a las cualidades físicas del espacio, sino que pueden tomarse en consideración también otras dimensiones de él, como la social, la política, la humana, la rítmica, la atmosférica, la histórica o la arquitectónica, por ejemplo. Cada creador percibe según su sensibilidad ciertas características de su entorno, que son las que privilegia respecto de otras, desarrollando cada vez una estrategia coreográfica distinta. De esta forma ha surgido un espectro de prácticas efectivamente muy amplio, que abarca manifestaciones como la danza de especificidad espacial (*site-specific*), la de participación, los trabajos con comunidades, las microintervenciones o la *coreocartografía*, entre otras posibilidades. (...) Lo que las une, como se ha indicado, es su interés por el entorno en que se sitúan. Conviene por ello conocer, en primer lugar, las diferentes razones y motivaciones que han despertado el interés de tantos creadores contemporáneos por la práctica de *danza contextual* (1)

(...)

Danza de especificidad espacial (site-specific)

(...) el contexto urbano puede ofrecer muchos otros estímulos sobre los que basar una acción coreográfica o improvisadora: por ejemplo, una determinada dinámica urbana que se filtre a la danza o una actividad social predominante que sirva de material de movimiento para un desarrollo coreográfico. En este sentido, el entorno puede ofrecer una precisa atmósfera emocional que gestionar cinéticamente, como ocurre en la pieza *Lulú* (2003) de Kazue Ikeda; situada en el entorno del lago de GroB Leuthen, aprovecha la atmósfera romántica proporcionada por la luz del atardecer y la arquitectura del palacio situado en la orilla para llevar a cabo una improvisación de tinte melancólico sobre una barca; el ritmo pausado que se imprime al movimiento se ve además suavizado y amortiguado por el agua. (...)

Con este tipo de danza, como es evidente, la relación del cuerpo del bailarín frente a su entorno cambia. Cuanta más información sea posible leer en este, mayor será la oferta de movimiento a la que este lugar invite. En contraste con el espacio escénico se aprecia la diferencia con claridad: un escenario, en el que cualquier acción es posible (siempre ateniéndose a las leyes físicas) sería comparable a la página en blanco en la que se inscribe la escritura de un cuerpo, que va definiendo y determinando el espacio a su antojo. Frente al escenario como espacio vacío y en principio sin caracterizaciones ni determinaciones de ningún tipo, se sitúa la calle, que constituye una trama, un espacio repleto, escrito previamente por las

trayectorias y los movimientos de los transeúntes que lo han recorrido. Se parte así ya no de un espacio escénico mudo, sino de un espacio lleno, dotado de una serie de planos de significado sedimentados a lo largo de su evolución. Sobre él se inscribe un nuevo texto, la danza, que altera y reformula los sentidos originarios del espacio, constituyéndose así como un hipertexto que se construye sobre el anterior, a partir de un juego con sus propiedades emocionales, geométricas y cinéticas. (...)

Por ello, una danza de especificidad espacial que efectivamente se cree bajo estas condiciones no puede ser trasladada intacta a otro entorno. La adaptación al lugar donde ha sido concebida impide la fundación de un discurso de movimiento que, como el ejecutado sobre el escenario, tenga validez general en toda circunstancia, un orden y una jerarquía preestablecidas.

- (1) “Contextual” es un término que parece adecuado para definir este tipo de prácticas coreográficas, obviamente prestado de Paul ARDENNE, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, de situación, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC, 2006.

Victoria Pérez Royo (2009), “Danza en contexto. Una introducción”. En: Victoria Pérez Royo (coord.) *¡A bailar en la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 13; 25-29.

La definición escrita que ayuda a danzar

Una tradición discursiva de diccionarios especializados en danza presenta como autor a un maestro con gran experiencia en la práctica de la danza y en su enseñanza. Así, por ejemplo, en el prólogo de su *Dictionnaire de la danse*, escrito a fines del siglo XIX, G. Desrat se pinta en el cierre de su carrera optando entre la escritura de unas memorias o de un diccionario. Desdeñoso de la curiosidad que podría avivar la narración de sus vivencias en los salones de baile, se muestra decidiéndose por escribir un diccionario: “enteramente dedicado a mi arte y a su enseñanza, he querido dejar a mis sucesores los frutos de mis incesantes trabajos, de mis largos estudios, tanto históricos como prácticos”. Esta positiva valoración del género diccionario se conjuga todavía hoy con la confianza en la escritura que el maestro de un lenguaje artístico deposita en el lenguaje verbal. Así lo expresa en Latinoamérica en el siglo XXI la reconocida bailarina y maestra Solange Lebourges en su *Terminología del ballet*:

Introducción

Después de enseñar durante más de 20 años la técnica clásica en la escuela-centro de formación del Ballet Teatro del Espacio (BTE) y de oír frente a la terminología del ballet la siguiente pregunta de los alumnos: ¿qué quiere decir?, me he propuesto redactar este manual o guía de uso práctico, cotidiano, que el maestro y el alumno podrán consultar con facilidad.

No se trata, en este caso, de un diccionario exhaustivo ni de una gramática de la danza clásica que explique la mecánica de los pasos, sino de un apoyo a la enseñanza, considerando que el hecho de ver las palabras escritas con su transcripción fonética fija la mente y precisa el concepto y que, por otra parte, las referencias semánticas ayudarán al alumno, profesional o aficionado, a realizar el movimiento.

Este manual incluirá, entonces, la traducción al español de los términos utilizados en una clase de ballet, su pronunciación fonética, el significado original de las palabras o el significado de las palabras de las cuales derivan esos términos.

Espero que esta guía, sin prescindir de los diccionarios y gramáticas existentes, aclarará a los alumnos algunas de sus dudas y los ayudará en el aprendizaje del arte de la danza.

El propósito de ayudar a realizar el movimiento a través de la palabra escrita liga la explicación del diccionario de danza al discurso instruccional. Se trata de palabras que ayudan a hacer algo, que orientan una acción, que apuntan a favorecer la experiencia artística y extenderla: Lebourges declara dirigirse al profesional o al aficionado. La aproximación a la instrucción de acciones incluso puede dar lugar a formas verbales propias de esa secuencia textual:

Brush: Movimiento de un sonido de patada en cualquier dirección. Con la rodilla en posición flexionada, golpear la chapa del pie libre contra el suelo, la pierna se levanta en el aire hasta que la rodilla está derecha. Esto se aplica cuando el *brush* se ejecuta en un movimiento hacia adelante. Un *brush* puede ser ejecutado en cualquier dirección, pero básicamente es hacia adelante o hacia atrás.

Vance Holmes (ed) *Vance's Fantastic Tap Dictionary*, <http://www.theatredance.com/dictionary.html>. Consultado el 20/10/2012 (la traducción es nuestra)

El orientar una acción a través de la entrada especializada en arte no resulta una característica exclusiva del discurso sobre la danza, aunque en él sea particularmente notable. Los subtítulos de *Vocabularios del cine* especifican acciones que se prevén para los destinatarios a los que se dirige, espectadores y “aprendices de cineasta”:

escanear

Actividad

Relea la entrada de diccionario de Solange Lebourges acerca de *adage*. ¿Cómo ayuda a su destinatario en la asociación del término con un movimiento? ¿Da instrucciones para realizarlo?

Revise ahora la entrada que usted escribió sobre danza de especificidad contextual. ¿Ayuda a su lector? ¿A un espectador? ¿A un especialista? ¿A qué los ayuda? ¿Puede su entrada ayudar más o mejor con reescritura de alguna de sus partes? Reescribala para reforzar la ayuda para reconocer, “leer” o realizar ese tipo de danza.

Describir, narrar y guiar lecturas de fuentes

Después de información sobre el término mismo y la definición, la continuación del texto de una entrada de diccionario especializado tiende a ser más variable en su organización, pero suele consistir de secuencias descriptivas y narrativas:

Pointe shoes. Los zapatos de ballet de satín usados por las bailarinas cuando danzan *sur les pointes*. Las zapatillas de ballet de Marie Taglioni, la primera gran bailarina en danzar sobre sus puntas, no fueron encajonadas, sino que fueron rellenas con algodón y material de lana. Más adelante (alrededor de 1862) la parte de los dedos de las zapatillas de ballet fueron varilladas (en bloque) con pegamento y zurcidas para dar a la bailarina un soporte adicional. Hoy, la parte de los dedos de las zapatillas de punta están reforzadas con una caja construida de varias capas de fuerte pegamento colocado entre las capas de material. (Ver fig. N° 24).

Fig. N° 24. Pointe shoes.



American Ballet Theatre, *Diccionario de Ballet*. Consultado el 04/07/ en <http://rosaliamerens.blogspot.com.ar/2007/07/diccionario-del-ballet.html>. (Traducción del American Ballet Theatre's Online Ballet Dictionary, <http://www.abt.org/education/dictionary/index.html>)

En un caso como el de *pointe shoes*, la descripción se inserta en una narración de orden cronológico, que es el orden propio del relato en una entrada de diccionario. La narración supone lo problemático y dificultoso de bailar en puntas y da cuenta de cómo fue cambiando este calzado a favor de los bailarines, lo que habilita una comparación (de descripciones) del objeto en el pasado y en el presente.

En otros casos, las secuencias descriptiva y narrativa no se entrelazan sino que se suceden. En el siguiente ejemplo, la secuencia descriptiva, conformada por enumeraciones que generalmente descomponen el concepto explicado, es sucedida por una narración (cronológica), pero sobre la historia del término con que se designa el concepto. Esa ubicación permite un desarrollo más extenso y variado que el que se desarrolla entre *definiens* y *definiendum*:

Definiens → **Folklore**

<p>enlace entre → definiendum y definiens</p>	<p>Se la <u>conceptúa</u> como la ciencia que trata de las manifestaciones o bienes culturales (costumbres, vestidos, danzas, etc.) del pueblo, que en él han arraigado y que han sobrevivido por varias generaciones a la época cultural a que pertenecieron.</p>	<p>Definición</p>
<p>definiens</p>	<p>El Folklore puede considerarse, pues, como la ciencia de las supervivencias culturales. Los bienes culturales de un pueblo –ya sea de un país, una región, una comarca, un poblado–, comprenden todas las manifestaciones de su vida material y espiritual, a saber: usos, costumbres, creencias, mitos, leyendas, dichos, refranes, artes, música, canciones, danzas, vestimentas, comidas, etc.</p>	
	<p>De más está decir que los bienes culturales sobrevivientes se encuentran en mayor abundancia en las capas sociales más humildes de las regiones apartadas de los centros urbanos, donde el progreso y las nuevas de la técnica llegan débilmente y con retraso, pero también suelen darse entre la gente culta de los pueblos y ciudades.</p>	<p>descripción</p>
	<p>La voz Folklore fue creada por el arqueólogo inglés William John Thoms, quien la empleó por primera vez en la revista Athenaeum, de Londres, el 22 de agosto de 1846. La formó con las voces inglesas "folk" (pueblo, gente, raza) y "lore" (saber, ciencia), para designar con ella el "saber popular", la sabiduría del pueblo no adquirida en las escuelas. Con el mismo o parecido significado pasó a usarse en muchos países y, aunque se intentó repetidas veces reemplazarla por voces o expresiones sinónimas ("saber popular", "demosofía", "tradición", etc.), ninguna de ellas prosperó, y su empleo se ha generalizado universalmente.</p>	

Pedro Berruti (2010) [1954] *Manual de danzas nativas*, Buenos Aires, Editorial Escolar.

El “De más está decir” del ejemplo introduce una aseveración que, si bien conlleva una toma de posición, difumina las polémicas acerca de la existencia y la calidad del folklore en espacios rurales y urbanos en circunstancias discursivas (la Argentina peronista de 1954) de agudo conflicto entre “las capas sociales más humildes” y “la gente culta”. Los diccionarios dirigidos a especialistas del área que tratan o de otras próximas suelen exponer de manera más explícita las discusiones al interior de un campo del saber. En su esfuerzo por ordenar y sistematizar un estado actual de un saber pero también una historia de él, tienden a hacer un despliegue textual más extenso, que incluye las referencias a fuentes teóricas del concepto explicado y una valoración de ellas:

ACTUANTE

A diferencia del “actor” y del “personaje”, “actuante” designa la estructura narrativa profunda de una unidad en el seno del sistema global de las acciones que constituyen un relato (Propp, 1926; Greimas, 1966).

Esta noción permite modificar profundamente la concepción dominante sobre el personaje de la novela y del film, concepción que asimila al personaje de ficción a un ser psicológico que la mayoría de las veces goza de cierta autonomía, de carácter propio, o que está ligado con una entidad metafísica. El actuante, según Vladimir Propp o Greimas y en toda la tradición narratológica posterior (Hamon, Vernet, etc.), se define por la esfera de acciones con la que está ligado, existe a partir del texto e informaciones textuales provistas en la novela o en el film. Esta noción permite entonces disociar la lógica de las acciones de los personajes: una función actancial puede ser llevada a cabo por varios personajes; a la inversa, un personaje puede involucrar a varios actantes.

Greimas, siguiendo a Etienne Souriau, reduce los siete actuantes de Propp en seis funciones principales; estas se reúnen por pares en un “esquema actancial” según tres ejes: el eje destinador-destinatario, que corresponde a los valores y la ideología del relato; el eje sujeto-objeto, que es el de la trayectoria del relato, de la búsqueda del héroe, de su intención (y también el eje dominante); el eje coadyuvante-oponente, que facilita o impide la realización del proyecto que el sujeto se ha fijado. Este último eje agrupa las circunstancias de la acción y no necesariamente es representado por personajes.

El esquema actancial, por su alto grado de generalidad, tuvo bastante acogida en las tentativas de interpretaciones narratológicas de las novelas, de las obras teatrales y de los films. Contribuyó ampliamente a minimizar la interpretación psicologizante, siempre riesgosa, de los personajes de los films.

◊ (dibujito de una lupa) espectador, narratología, personaje, relato

◊ (dibujito de una pilita de tres libros) Lagny y otros, 1979; Odin, 1990; Vernet, 1983.

Jacques Aumont y Marie Michel (2006) [2001] *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca, pp.

Una entrada de diccionario especializado como esta remite a una bibliografía, donde se consignan los datos bibliográficos completos de los textos mencionados en la entrada:

Bibliografía

Greimas, Algirdas (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse.

Lagny, Michèle, M.C. Ropas, P. Sorlin y G. Nesterenko (1979), *Générique des années 1930*, Presses Universitaires de Vincennes.

Odin, Roger (1990), *Cinema et production de sens*, Paris: Armand Colin.

Propp, Vladimir (1968) [1926], *Morphology of the Folktale*, Austin: University of Texas Press.

Vernet, Marc (1983), “La diffraction: Paradigmatique et syntagmatique dans *The Other*”, *Degrés*, nº2.

La serie de referencias es una característica típica de la entrada de diccionario especializado, un material de consulta que aclara un concepto no sólo definiéndolo, sino también ubicándolo en una corriente teórica. De esta

manera, el diccionario especializado funciona como una guía de lectura de fuentes que el lector podría hacer si quiere profundizar el concepto que ha consultado.

Las remisiones a otras entradas, que la entrada sobre “actuante” ubica al final marcadas con el ícono de la lupa, tienen que ver justamente con la guía de lectura que implica el diccionario especializado. Mientras las referencias bibliográficas envían a otros textos, a fuentes “primarias” generalmente, las referencias intratextuales ayudan al lector a circunscribir el concepto que ha consultado relacionándolo con otros conceptos próximos o contrapuestos definidos en el mismo diccionario. La entrada de “actuante” refuerza esa ayuda incluyendo en la explicación de la entrada una confrontación explícita entre “la concepción dominante del personaje” y la de “Propp o Greimas” y “toda la tradición narratológica posterior (Hamon, Vernet, etc.)”, confrontación que culmina incluso en el último párrafo con una evaluación que manifiesta la subjetividad del enunciador, que se en el discurso explicativo se difumina, pero nunca desaparece completamente.

Las referencias bibliográficas

Las convenciones para elaborar referencias bibliográficas y bibliografía son extensas y variables. Cada comunidad discursiva que tiene géneros que demandan un registro formal de las fuentes consultadas para elaborar un discurso tiene pautas al respecto a las que hay que responder. A veces se las registra en “Instrucciones para los autores” o manuales de estilo, pero no siempre son tan explícitas o unívocas. Lo imprescindible cuando se elabora un escrito es seguir constantemente **un** sistema de normas de referencia y no alternar arbitrariamente entre varios.

En varios ámbitos se toma como referente de esas pautas las normas de A.P.A. (American Psychological Association), ampliamente difundidas, en especial, en versiones reducidas y simplificadas. Aquí señalamos unas pocas.

Hoy suele evitarse la nota de referencia bibliográfica al pie de página, más en los diccionarios especializados. Entonces, en el *definiens*, en el cuerpo de la entrada, cuando se sintetiza o se toman conceptos de una obra, simplemente se cierra la explicación con un paréntesis que incluye el apellido del autor de esa obra, seguido de una coma, y su año de publicación:

A diferencia del “actor” y del “personaje”, “actuante” designa la estructura narrativa profunda de una unidad en el seno del sistema global de las acciones que constituyen un relato (Propp, 1926; Greimas, 1966).

En este caso se citan dos obras con esa convención. Entonces, en la bibliografía, cuando se registra una **obra completa**, después del apellido, seguido de coma, y el nombre de pila del autor, se ubica el año de publicación de la obra entre paréntesis:

Greimas, Algirdas (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse.

Propp. Vladimir (1968) [1926], *Morphology of the Folktale*, Austin: University of Texas Press.

Obsérvese que mientras en el cuerpo de la entrada se optó por un orden cronológico para introducir a estos dos teóricos, en la bibliografía impera el orden alfabético por apellido de autor.

El año registrado entre paréntesis indica el de la edición que ha sido consultada para elaborar el escrito, entre corchetes se registra el año de la primera edición, un dato relevante para evaluar el valor de la fuente entre las mencionadas (¿un “clásico”?, ¿un nuevo aporte?) y el grado de actualización del diccionario.

Después de apellido y nombre del autor seguido de punto o coma (signo muchas veces obviado en adaptaciones de las normas APA) y el año de edición entre paréntesis, va el título del libro, la ciudad de la editorial que lo publicó y la editorial. El título se destaca generalmente con *itálicas*. La puntuación: entre paréntesis y título, un punto o una coma; título y ciudad van separados por una coma o un punto; ciudad y editorial, por dos puntos. Todo se cierra con un punto final.

Insistimos en el requerimiento de seguir una sola norma al elaborar un escrito. Es decir, cuando se hace una opción entre normas alternativas, hay que sostenerla a lo largo del trabajo. No se debe, por caso, separar título y ciudad a veces con un signo y otras con otro si se está registrando un libro.

Si lo consultado no es una obra completa, sino una **parte de la obra**, se la menciona primero entre comillas y luego se registra la obra de la que forma parte, introducida con un “En”:

Pérez Royo, Victoria (2009), “Danza en contexto. Una introducción”. En: Victoria Pérez Royo (coord.), *¡A bailar en la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 13-67. 13; 25-29.

En este caso vale la pena observar los siguientes puntos: a) al final se registran las páginas inicial y final de la parte consultada; b) el autor se repite porque tiene roles distintos: Pérez Royo es la autora de la introducción de un libro que tiene capítulos de distintos especialistas, a los que ella coordina. Si citáramos un capítulo de esos especialistas, no se daría tal coincidencia; c) la primera vez aparece primero el apellido porque en la bibliografía las fuentes se ordenan alfabéticamente por apellido de autor, pero ese es el único espacio de la referencia en que se altera el orden de los nombres. Así, por ejemplo, en una obra de varios autores:

Lagny, Michèle, M.C. Ropas, P. Sorlin y G. Nesterenko (1979), *Générique des années 1930*, Presses Universitaires de Vincennes.

Se puso primero el apellido y después el nombre de pila únicamente del primer autor, que es el que va a determinar el lugar de la obra en la lista alfabética de la bibliografía. Los demás autores van con nombre de pila primero (en este caso han optado por las iniciales solamente, convención habitual cuando los autores son tres o más). Es importante subrayar que en casos como este, en la referencia correspondiente del cuerpo de la entrada no se mencionan todos los autores:

◊ (dibujito de una pila de tres libros) Lagny y otros, 1979; Odin, 1990; Vernet, 1983.

Si la publicación es periódica, por ejemplo, una revista especializada semestral, una convención generalizada es la siguiente:

Vernet, Marc (1983), “La diffraction: Paradigmatique et syntagmatique dans *The Other*”. *Degrés*, nº2, pp.21-42.

Después del título del artículo consultado, va el nombre de la revista en *itálicas* y el número de la consultada, no se registra ni ciudad ni editorial.

Si se trata de una publicación en línea, en internet, se solicitan los mismos datos si están disponibles que para una obra publicada en papel, pero además al final se requiere la fecha en que fue consultado el material y la dirección URL:

American Ballet Theatre, *Diccionario de Ballet*. Consultado el 04/07/ en <http://rosaliamerens.blogspot.com.ar/2007/07/diccionario-del-ballet.html>. (Traducción del American Ballet Theatre's Online Ballet Dictionary, <http://www.abt.org/education/dictionary/index.html>)

Entre autor (en este caso, se registró una institución) y título de la obra, si está disponible en la red, se coloca una fecha de revisión o de copyright del documento.

Si en el cuerpo de la entrada se hace una cita textual, es decir se reproduce literalmente un fragmento de la obra consultada, generalmente se exige consignar la página. Un ejemplo, en el que los paréntesis iniciales con signos suspensivos indican una intervención nuestra en la fuente, la omisión de la primera parte de la entrada:

Abstracción

Fran.: abstraction; Ingl.: abstraction; Al.: Abstraktion.

(...) Forma parte de la naturaleza misma de la puesta en escena organizar, filtrar, abstraer y extraer la realidad. Determinadas estéticas sistematizan este proceso de abstracción: así, la Bauhaus de O. Schlemmer busca “la simplificación, la reducción a lo esencial, a lo elemental, a lo primario, para oponer una unidad a la multiplicidad de las cosas” (1978, pág. 71). De este modo, surge una geometrización de las formas, una simplificación...

En esta entrada, que nosotros tomamos de la página 19 del *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* de Patrice Pavis (Barcelona: Paidós), dentro de los paréntesis no se declaró el nombre del autor del enunciado citado (Schlemmer) porque se lo señaló antes de hacerla. La abreviatura “pág.” puede reemplazarse con dos puntos. En otras palabras, sería aceptable una redacción como la siguiente:

Determinadas estéticas sistematizan este proceso de abstracción: así, la Bauhaus busca “la simplificación, la reducción a lo esencial, a lo elemental, a lo primario, para oponer una unidad a la multiplicidad de las cosas” (Schlemmer, 1978: 71). De este modo, surge una geometrización de las formas, una simplificación...

Actividad

Lea el siguiente texto y señale al menos cinco rasgos que hacen de él una entrada de diccionario especializado:

danza

Es el uso creativo del cuerpo humano, en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente especificados de estructura y significado del movimiento. Los antropólogos se han abocado al análisis transcultural de la danza y su naturaleza simbólica cognoscitiva y afectiva, característica que la distingue del comportamiento tipo danza de otras especies. La investigación de la danza, vista en términos generales como antropología del movimiento

humano, abarca una concepción general de los sistemas de movimiento y signos de acción estructurados como una forma de comunicación (Hanna, 1979; P. Spencer, 1985; D. Williams, 1991).

En sus comienzos, la antropología de la danza estaba fuertemente influida por la teoría alemana del *Kulturkreis* (v. **áreas culturales**), sobre todo por el trabajo de Sachs (1937). Si bien era teóricamente anticuado y dependía en gran medida de descripciones de segunda mano, su obra fue notable por su concepción ecuménica de la danza y su etnología. Alan Lomas, un folklorista norteamericano, puso en práctica una perspectiva comparativa global similar, pero empleó un análisis de movimiento “conformado por el esfuerzo”, como el uso que hacen los bailarines de un torso de una o dos unidades, o de patrones espaciales de una, dos o tres dimensiones. Lomas y sus colegas midieron la frecuencia de esos rasgos del movimiento en una serie de películas y elaboraron un “perfil” de movimiento para cada cultura que analizaron (Lomas, 1976; Lomas et al., 1968). Pero las películas eran terriblemente desparejas e inadecuadas. No cubrían ninguna cultura en profundidad y los esfuerzos por correlacionar los perfiles de movimiento con otros rasgos, por medio de estudios transculturales estadísticos fueron criticados por considerárseles mal dirigidos y porque confundían la correlación con la causación. (...)

Otros investigadores han tratado el estudio de la danza desde una perspectiva lingüística o etnocientífica. Kaeppler (1972) utilizó en su trabajo de campo en Tonga un enfoque de ese tipo para revelar la estructura de la danza, compuesta de unidades tales como los “kinemas” y los “morfokines”. Drid Williams (1991) ha desarrollado su propia analogía lingüística para el análisis del movimiento, que denomina “semasiología” y que hace hincapié en la identificación de “signos de acción” como unidades analíticas, perspectiva que se ha aplicado al lenguaje de signos de los indios de las praderas (Farnell, 1995^a).

La investigación antropológica más reciente utiliza la danza como “ventana” para observar asuntos teóricos de mayor escala (Giurchescu y Torp, 1991), entre los que se han contado estudios sobre el género en la práctica de movimientos dancísticos en el norte de Grecia (Cowan, 1990), la transformación de los tipos de danza por el impacto del turismo en Filipinas y en Cuba (Ness, 1994; Y. Daniel, 1995) y el movimiento analizado por medio de la teoría del discurso en Brasil (J. Lewis, 1992). Los folkloristas que se interesan primordialmente por la danza tradicional en Estados Unidos y Europa también han descubierto que funciona como sede importante para configurar y representar identidades étnicas, nacionales y colectivas en general (Quigley, 1993). El pensamiento antropológico ha ejercido una fuerte influencia en los estudios de historia de la danza (Novack, 1990) y esta ha representado un componente importante del trabajo de Kaeppler (1993) sobre la danza hawaiana. Entre las nuevas líneas de descripción figura la observación participante, en la cual los antropólogos incluyen en su metodología una gran atención a su propia experiencia corporal de la danza (Sklar, 1994). Esto, a su vez, ha influido sobre algunos experimentos tanto en estilo literario como en fotografía. La aparición de la tecnología del CD ROM parece un medio especialmente promisorio para la actual etnografía del movimiento. Aunque esos CD apenas comienzan a aparecer (Farnell, 1995^b), la posibilidad de presentar sonido, movimiento y análisis escrito en un formato único e integrado promete un público mucho más amplio para esta disciplina (v. también etnomusicología).

Bibliografía: Lange, 1980; Royce, 1977.

Colin Quigley

(Thomas Barfield (ed) (2000), *Diccionario de antropología*, Mèxico, SXXI, p. 146-147.)

¿Qué es la danza?

MATS EK

Coreógrafo, director y maestro sueco.

¿Qué es la danza? Si alguien respondiera con pretensión de verdad a esta pregunta, parecería indigno de confianza. Sin embargo, hay que intentar una respuesta.



Ruñen de la Ópera de París, en ensayo de Cosmicos, para el film La danza, de Mats Ek, Francia, 2009. Foto: Isaac Pardo / Zapporah Films.

La danza, considero, es pensar con el cuerpo.

No para sobrevivir; sí para vivir.

Hay incontables pensamientos que sólo el cuerpo puede pensar.

Otros tantos asuntos, como la paz, pueden ser más importantes que la danza. Pero entonces necesitaríamos bailar para celebrar la paz. Y para exorcizar los demonios de la guerra, como lo hizo Nijinsky.

Emma Goldman, la anarquista, lo dijo de la mejor forma: "No vale la pena luchar por una revolución que no me permita bailar".

Con su danza, el dios Shiva creó el Universo. Pero la danza es lo opuesto a todas las pretensiones divinas.

La danza es un eterno intento, como escribir en el agua.

La danza no es la vida, pero mantiene vivas todas las pequeñas cosas con las que se construye la grandeza de lo nuestro. *

CO 33

Actividad

Lea el siguiente texto y explique cómo se diferencia de una entrada de diccionario especializado:

¿Qué es la danza?
MATS EK

Coreógrafo, director y maestro sueco.

¿Qué es la danza? Si alguien respondiera con pretensión de verdad esta pregunta, parecería indigno de confianza. Sin embargo, hay que intentar una respuesta.

La danza, considero, es pensar con el cuerpo.

No para sobrevivir; sí para vivir.

Hay incontables pensamientos que sólo el cuerpo puede pensar.

Otros tantos asuntos, como la paz, pueden ser más importantes que la danza. Pero entonces necesitaríamos bailar para celebrar la paz. Y para exorcizar los demonios de la guerra, como lo hizo Nijinsky.

Emma Goldman, la anarquista, lo dijo de la mejor forma: "No vale la pena luchar por una revolución que no me permita bailar".

Con su danza, el dios Shiva creó el Universo. Pero la danza es lo opuesto a todas las pretensiones divinas. La danza es un eterno intento, como escribir en el agua.

La danza no es la vida, pero mantiene vivas todas las pequeñas cosas con las que se construye la grandeza de lo nuestro.

Revista DCO. Danza, cuerpo, movimiento 14.
"Epistemología", 2011, p. 33.

Escribir explicaciones sobre nuestra danza

En el siglo XIX, Desrat también justificaba su decisión de escribir un diccionario especializado al señalar que la danza no estaba a la altura de otras artes, como la música, que, según él, contaban con más materiales de este tipo y más actualizados, más próximos a la producción vigente al momento de producción del diccionario.

Aunque las humanidades en general hoy tienen que luchar contra discursos que privilegian el crecimiento económico personal o nacional y favorecen una "educación para la renta" (Nussbaum, 2010), la comunidad de la danza

en particular sigue percibiendo su desventaja relativa en comparación con otras artes. Así lo analiza el crítico e investigador mexicano Gustavo Emilio Rosales:

... es evidente que en el imaginario colectivo del país pesan figuras, e incluso obras, del mundo literario, plástico, musical o teatral; no así las de la danza. En las dinámicas del funcionariado cultural también se marcan diferencias al respecto. Bailarines y coreógrafos forman un *ghetto* al que tan solo se suman su familia, sus amigos y sus querencias, casi exclusivamente. (...) La falta de presencia pública de la danza ha arrinconado socialmente a nuestra danza escénica y ha fomentado que el curso de sus relaciones de producción, distribución y apropiación o disfrute se haya enrarecido con una notable pasividad del pensamiento crítico de sus realizadores, lo que ha detenido, en forma considerable, el impulso de investigaciones coreográficas que contrarresten las fuertes tendencias a la copia, imitación o la repetición incongruente de diseños que destacan en los centros geográficos del *mainstream* de la escena de la danza, a saber Estados Unidos y las capitales de la danza europea, que son Alemania, Francia, Inglaterra y las ciudades que están bajo su influjo, como Dublin y Barcelona. ¿Por qué la danza pesa poco en el dominio público? Hay razones de política, de política cultural, de naturaleza gremial y, por supuesto, estéticas, pero todas ellas están relacionadas con el pobre nivel educativo de la población mexicana, que en la mayoría de sus dimensiones culturales se encuentra alejada de la experiencia y reflexión artísticas.

Gustavo E. Rosales (2007) "Tendencias" en *Intemperancia y situación de una atopía. Las actuales tendencias conceptuales y estéticas de la danza contemporánea mexicana*, Mexico: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 104-5.

De México a Argentina, la comunidad de la danza debate un amplio espectro de cuestiones, desde su lugar en el mundo hasta qué explicar a quién y para qué, cuándo y cómo. Parte de esa comunidad percibe también que no solo la danza en general tiene que ganar espacios; también hay desventajas relativas entre diferentes danzas. Como Desrat, que veía que la danza de su tiempo no se registraba en ningún diccionario, hoy muchos entienden que el ballet clásico tiene más "llegada" que la danza contemporánea, que la danza que habla español tiene menos palabra que la de otras lenguas.

La comunidad de bailarines, coreógrafos, críticos y curadores, responde a algunos de estos desafíos escribiendo más sobre danza (y en y con la danza, nos arriesgamos a decir). Susana Temperley, docente, investigadora y crítica argentina de artes, estudia escritos latinoamericanos sobre danza que ayudan no solo a leer obras particulares sino también a comprender el lenguaje mismo de la videodanza. Entre ellos, releva trabajos casi siempre producidos por artistas:

Estos escritos "organizan" las técnicas de la imagen, probadas en sus propias producciones, así como los efectos logrados en su aplicación, de manera tal que aparecen como una suerte de "manuales" legitimados en la propia experiencia y orientados a la búsqueda de nuevas posibilidades de producción y expansión de los límites de la videodanza por sobre lo ya hecho y visto.

Susana Temperley (2010) "La escritura perpleja. Hacia un posible encuentro entre crítica y videodanza" en Susana Temperley y Silvina Szperling (comps.) (2010), *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*, Buenos Aires: Guadalquivir, p.157

Son trabajos explicativos que apuntan a incidir sobre un hacer. ¿Por qué Temperley se refiere a ellos con palabras encomilladas? Porque estos escritos son variantes de los modelos prototípicos de los géneros explicativos. Manuales y diccionarios tienden a registrar saberes consagrados fuera de discusión o planteados como tales. El discurso de la danza latinoamericana, por el contrario, se propone no solo escribir más en castellano, conquistar su propio lugar en el mundo discursivo, sino también explicar nuestra danza, la de un aquí y un ahora todavía en conformación y experimentación.

Actividad

Lea los siguientes fragmentos del prólogo que la bailarina, danzaterapeuta, escritora y editora Analía Melgar escribió para *Puentes y Atajos. Recorridos por la danza en Argentina*, libro que es parte de los proyectos y propósitos de COCOA-DATEI (Coreógrafos contemporáneos asociados y afines, Danza teatro independiente). Desde esta presentación, caracterice la novedad del libro. No deje de considerar cómo se aproxima y se distancia de la explicación de un diccionario especializado:

Un libro nuevo

(...) En el país más austral de Latinoamérica, es poco lo que se ha generado hasta el presente en materia escrita sobre la danza. Fundamentalmente son obras individuales: un maestro, de larga trayectoria, vuelca al papel el aprendizaje de sus años de experiencia. Entre la biografía y la pedagogía, por allí transitan esas bellas publicaciones. Por su lado, investigadores y académicos organizan y teorizan sobre un corpus seleccionado de espectáculos, una tendencia o una personalidad. Trabajos valiosos, adolecen de un mal editorial frecuente: de escasa tirada, pronto se agotan y ya es difícil frecuentarlos, excepción hecha de algunas bibliotecas. Entonces, centros de documentación –teatros, museos, universidades– son los sitios donde intentar rastrear la danza argentina hecha palabra. En esos ámbitos, la información, mayormente de corte histórico, se concentra en áreas específicas, por lo general ligadas a la institución que cobija las fuentes. Un vacío libresco demandaba ser completado. Para cubrir esa carencia, al menos en forma fragmentaria, llega *Puentes y atajos. Recorridos por la danza en Argentina*.

Muchos son los aciertos y virtudes de esta propuesta aquí prologada. En primer lugar, es una obra colectiva, no sólo porque en ella intervienen ocho autoras sino porque, a su vez, se incluyen los testimonios de buen número de bailarines y coreógrafos de distintas generaciones. Así, el espectro de opiniones y perspectivas se amplía hasta dar una muestra significativa del rico panorama de la danza argentina, en particular, de la danza contemporánea. En segundo lugar, las temáticas cubren un amplio abanico de intereses: desde técnicas de movimiento, preparación corporal y potencialidad creativa, pasando por procesos de composición, hasta los criterios en educación y las problemáticas que cotidianamente deben enfrentar los bailarines para llevar adelante su arte. En tercer lugar, es de especial valor el punto de vista desde el cual han sido escritos los artículos de este volumen: son precisamente bailarinas, coreógrafas y docentes, inmersas en el día a día de la danza, quienes se lanzaron al desafío de verbalizar sus saberes y reflexiones. (...)

Entonces, después de más de casi dos años de trabajo, llegó la hora de darle un nombre a estos artículos, a este cúmulo de ideas. ¿Cómo iniciar esta conjunción de pensamientos? La respuesta fue *Puentes y atajos. Recorridos por la danza en Argentina*. ¿Y por qué? Pues porque en ese título aparecen palabras que refieren al movimiento y a la comunicación, justamente los dos aspectos que aquí se suman, aunque sin una dirección predeterminada. En estas páginas, el lector es invitado a situarse en cualquier punto del texto para trazar su propio itinerario, según la urgencia de sus preocupaciones. Y para mayor comodidad, el material está estructurado en dos grandes partes: Puentes y atajos. Los Puentes ponen en conexión la totalidad orgánica de cuerpo y mente de cada bailarín; los Puentes reúnen las dos orillas de maestros y alumnos, a través de una técnica que, a su vez, integra los aportes de otros autores que previamente pensaron el mejor modo de desarrollar la danza. Los Atajos acortan las distancias que a menudo separan sin razón a los integrantes del pequeño gran mundo de la danza; los Atajos eliminan las divisiones y ponen de relieve las inquietudes compartidas: la improvisación, la formación artística, lo efímero del tránsito escénico, la imaginación, y las dificultades económicas. Ambos, Puentes y Atajos, quieren acercar a todas las corrientes de la danza en Argentina entre sí, hacia un centro común de encuentro. Quizás este libro funcione como ese foro. Si consigue instalar una conversación –para consentir o polemizar–, sus objetivos estarán cumplidos.

Analía Melgar
Septiembre de 2005

Analía Melgar (ed.) (2005) *Puentes y Atajos. Recorridos por la danza en Argentina*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos Editorial, pp.7-9.

Enunciación y explicación

Toda vez que alguien toma la palabra se dirige a otro (aunque sea a sí mismo, hay un desdoblamiento del yo) y produce un discurso. Este último término tiene múltiples sentidos, pero que aquí lo utilicemos en vez de otros como “texto” implica que abordamos el uso de la lengua fundado en normas y rutinas comunicativas de una comunidad. Entonces, cada vez que un sujeto dice algo lo hace, más o menos consciente, correcta o adecuadamente, en función de múltiples normas, tanto lingüísticas (por ejemplo, morfológicas, sintácticas) como discursivas (qué se puede decir, cómo, dónde, cuándo y a quién). “La puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización” (Benveniste, 1974: 80) es lo que se denomina **enunciación**, un proceso cuyo resultado es un **enunciado** que el **enunciador** dirige a un **enunciatario**.

Cada género discursivo requiere un tipo particular de enunciador, de enunciatario y de enunciado y es apropiado para determinadas circunstancias y no para otras. Así, por caso, una entrada de diccionario especializado no admite que su enunciador se manifieste en el enunciado por medio de un “yo” explícito y no puede, en consecuencia, utilizar verbos en primera persona. Se impone la impersonalidad que produce cierto efecto de objetividad: “**danza**. Es el uso creativo del cuerpo humano, en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente especificados de estructura y significado del movimiento”. En cambio, cuando un especialista se expresa en una nota ensayística, el género requiere un enunciador que exhiba la singularidad de su punto de vista y entonces el discurso demanda la manifestación más plena de la primera persona, con el pronombre personal y los verbos en primera: “La danza, considero, es pensar con el cuerpo.// No para sobrevivir; sí para vivir.” (insertamos la doble barra para indicar que en la fuente hay un punto aparte que aquí no estamos reproduciendo). Por normas genéricas como estas, entre muchas otras, es que no hay que identificar el enunciador con una persona histórica particular, un “autor” individual, un hablante empírico: el enunciador es una persona discursiva, que existe en y por el discurso, que puede identificarse o diferenciarse del autor del texto según indique el género discursivo, pero la relación entre enunciador e individuo no es objeto de estudio de la teoría de la enunciación.

Es el enunciatario la persona ineludible para definir al enunciador y no mezclar planos de análisis. No hay primera persona sin segunda, no hay YO sin TÚ, ni enunciador sin enunciatario. En efecto, el enunciador se define como la persona que asume el discurso, la que habla. Pero como siempre se habla o escribe para alguien (aunque sea uno mismo en un diario íntimo), el enunciador es la persona que le habla a alguien, el enunciatario. El enunciatario se define, entonces, como la persona a la que se le dice algo, tan determinante del discurso como el enunciador mismo. Un coreógrafo (no importa cuál, no son pertinentes aquí las diferencias de los individuos históricos) no define “danza” del mismo modo a un enunciatario concebido como niño, como espectador inexperto, como especialista en una disciplina no artística o como bailarín. Ni lo haría de la misma manera para un coreógrafo “de su palo” que para un rival. De hecho, se deriva que las circunstancias asociadas a definir “danza” para cada uno de esos enunciatarios son bien distintas.

Es que la enunciación no solo se constituye a partir de enunciador y enunciatario. La enunciación es siempre un acontecimiento, un hecho único, que protagonizan el enunciador y el enunciatario en un lugar y un momento específicos, un aquí y un ahora efímeros. Un texto puede repetirse idéntico, pero cada vez

que se lo enuncia su sentido es otro. “La danza, considero, es pensar con el cuerpo.// No para sobrevivir; sí para vivir.” es un enunciado cuya enunciación original podemos dar por incapturable entre los caminos que recorrió antes de circular escrito en el número 14 que la revista DCO publicó en 2011.

Para atenernos a procesos de enunciación asibles para nosotros aquí, observemos que la enunciación de esa frase en DCO en 2011 poco tiene que ver con la que se produce en este libro al presentar la página 33 de la revista. En 2011, en DCO, se trata de la publicación de una discusión epistemológica precedida por números dedicados al gusto, la tradición y el método, “un cuadrivio llevado a cabo mediante la fuerza del empeño y la creencia en la sabiduría corporal, en mitad de un presente en que la danza reclama ser aún imprescindible”, según se declara en el editorial del número 14. En nuestro libro, la frase ya no se dirige a los lectores de DCO sino a una audiencia concentrada en la escritura acerca de las artes. Aquí no se discute qué es la danza en el marco de las poéticas del cuerpo sino que indagamos cómo escriben los profesionales de las artes y por eso los citamos.

Para subrayar la diferencia entre enunciado y los conceptos de frase u oración, podemos destacar que no hemos dicho “La danza, considero, es pensar con el cuerpo.// No para sobrevivir; sí para vivir.” en estas páginas una sola vez. Y no es siempre una cita idéntica, aunque sea literalmente el mismo par de oraciones. Cada vez que la reiteramos en este capítulo, la cita toma un nuevo sentido, orientado por los ecos de las enunciaciones anteriores. Cada cita cuenta con que el enunciatario recuerda las enunciaciones previas: en una actividad fue citada en la reproducción de una página de revista para que se revele la interacción entre lenguaje verbal y no verbal, entre texto y paratexto; luego fue transcripta, para concentrar la atención en el texto verbal y favorecer la distinción entre una explicación y una argumentación; finalmente, en este apartado, volvemos a citarla reiteradamente para ejemplificar conceptos de teoría de la enunciación. Y, cada vez que alguien la diga, un nuevo proceso de enunciación, con su propio enunciador, su enunciatario y sus circunstancias se habrá generado.

En síntesis, la enunciación es un proceso por el cual un sujeto apela a otro y cuyo producto es un enunciado. La enunciación, centrada en el decir, es siempre un proceso implícito que deja huellas en el enunciado:

(Yo te digo que) La danza es ofrecerse al otro.

Enunciación	Enunciado
Implícita	

Si explicitáramos lo que en ese enunciado está implícito, resultaría un nuevo enunciado y se generaría otro proceso de enunciación implícito:

(Yo te digo que) Yo te digo que la danza es ofrecerse al otro.

El nuevo enunciado refuerza la responsabilidad discursiva del yo, subraya que el yo es la fuente de este decir. Así abre la comparación con puntos de vista o acciones alternativas. La explicitación de ese “yo

te digo que” implica otro “yo te digo que” que, en distintas circunstancias, puede tener sentidos como “yo, que tengo experiencia, te lo aseguro”; “yo lo sé y te lo garantizo” (Filinich, 1998: 23; Greimás, 1996). En otras palabras, el implícito “yo te digo que” nunca desaparece, no hay producto sin producción, no hay enunciado sin enunciación subyacente.

En las explicaciones de diccionarios especializados se anula la primera persona gramatical. La manifestación de subjetividad es controlada por normas genéricas que tienden a presentar un enunciador con saber fuera de discusión ante un enunciatario que sepa menos, le reconozca el saber al enunciador y por esto haga la consulta al diccionario. El borrado de la primera persona gramatical en el enunciado contribuye a ese reconocimiento al producir cierto efecto de objetividad, aunque está lejos de anular la manifestación de la subjetividad, que de todos modos se revela en sus elecciones discursivas y disciplinarias.

Actividad

El siguiente fragmento es el inicio de un capítulo de Simon Fildes, en un libro que reúne trabajos en videodanza, género artístico en el que acumula experticia desde diferentes roles, como el de editor y coproductor. Describa y justifique la presencia y el borrado de la primera persona a través del fragmento.

**De la hipercoreografía
a la kinestediación (1)**

Simon Fildes

Introducción

Pensé en la palabra hipercoreografía (Hyperchoreography) en 1998 para describir un proyecto en que estaba trabajando, para crear una instalación de danza para la pantalla, reactiva e inmersiva. Este proyecto, lamentablemente, nunca obtuvo financiación pero después de discutir la idea general y comparar notas con la realizadora de video Katrina McPherson, a comienzos de 2011, juntos establecimos un marco conceptual en un corto ensayo en nuestro sitio web left-luggage (equipaje olvidado)² para una nueva forma de trabajar en danza para la pantalla. Esta es la definición de hipercoreografía que Katrina McPherson y yo lanzamos, y no la hemos podido mejorar significativamente:

Usando hipermedios digitales, la hipercoreografía es un “espacio” performático no-lineal para la danza. Sólo existe en un medio interactivo y/o en red. Está basada en el modelo del hipertexto, definido por Ted Nelson, y permite a un coreógrafo/artista crear una obra que puede ser alterada en forma secuencial por un usuario en el punto de la interacción, moviéndose a través de imágenes en movimiento hiper-linkeadas. Los elementos son montados por los creadores, pero la forma de la obra es decidida por el usuario en el momento de la interacción.

1. N. de T.: en el original “Kinaesthediting”.

2. <http://www.left-luggage.co.uk>.

Susana Temperley y Silvina Szperling (comps.) (2010), *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*, Buenos Aires: Guadalupe, p. 89.

Actividad

Reescriba la definición de **hipercoreografía** como entrada de un diccionario especializado en danza. Incorpore la referencia al capítulo de Fildes citado en la actividad anterior (su capítulo se extiende de la página 89 a la 101) y la siguiente:

Nelson, Ted (2008). *Geeks bearing gifts : how the computer world got this way* (Ed. 1.0. ed.). Sausalito, CA: Mindful Press.

Deixis y subjetivemas en la explicación

Como señalábamos más arriba, el enunciador de un discurso está indisolublemente ligado a un aquí y un ahora. Es una tríada organizada por el decir: el yo es el que dice; el aquí, el lugar donde el yo dice el discurso y el ahora, el tiempo cuando el yo lo dice. Esta tríada conforma el punto de referencia al que remiten los indicios contextuales del enunciado, los índices de persona, espacio y tiempo que se llaman **deícticos**: pronombres personales o posesivos (yo, vos, nosotros; mi, tu, nuestro), demostrativos (este, ese, aquel); adverbios de lugar y tiempo (acá, allá; ahora, ayer, mañana), verbos (traer, venir requieren saber cuál es la ubicación del enunciador para identificar la orientación del movimiento) son deícticos, o sea formas cuya significación, para decirlo sencillamente, se realiza por completo en el discurso, es decir en un enunciado que tiene un yo, un aquí y un ahora particulares. En un diccionario de la lengua se puede encontrar el significado de yo, pero identificar quién es “yo” cada vez que se dice “yo” requiere un enunciado:

Yo misma interpreto espectáculos creados diez años atrás, como *Waiting*. Cuando monté este solo por primera vez, ya en ese momento tenía problemas con mis huesos, cansados de tantas funciones; sentía que no podía moverme como tiempo atrás. La misma sensación tengo ahora, con mis dificultades para caminar.

¿Quién es ese “yo”? No se lo puede identificar si no se sabe quién se asume como enunciador de ese discurso. ¿A cuándo se refieren esos “diez años atrás”? ¿A cuándo ese “ahora”? Ese pasado sólo se define a partir del “ahora” del “yo digo”, del presente del decir que organiza como pasado el tiempo que precede al momento del habla y como futuro al tiempo que suceda al presente de la enunciación. Cuando enunciador y enunciatario están cara a cara y comparten circunstancias, los deícticos no demandan mayor explicitación verbal: un gesto basta para señalar (que es lo que precisamente significa la palabra de origen griego *deixis*). En la comunicación diferida de la escritura, tal explicitación se vuelve necesaria, por esto en muchos géneros se firma y se consigna lugar y fecha cuando se escribe: no se lo hace del mismo modo en un diario que en un diccionario, en una carta o mensaje electrónico que en un catálogo de museo, pero siempre esos datos son registrados de alguna manera.

Quién es aquel yo lo registra el paratexto de “Imaginación, deseo y dolor”, otro de los escritos que componen el número 14 de la revista DCO, que inmediatamente después del título de cada uno de sus artículos señala un nombre propio y hace una mínima presentación de quien se asume como enunciador del discurso: “Carlotta Ikeda. Bailarina, coreógrafa y maestra japonesa. Directora desde 1975, de la compañía Ariaodne, con sede en Francia”. El paratexto de la revista, la primera página, establece el 2011 como el momento a partir del cual se puede identificar a qué tiempo nos remiten los “diez años atrás”.

(Escaneado de esta página)

La deixis es un fenómeno de complejas aristas. Entre ellas, es significativo en este punto distinguir deixis de correferencia. La **correferencia** posibilita que dos palabras del enunciado refieran a un mismo referente por una relación anafórica (el enunciado retoma algo dicho en una parte previa de él, un antecedente) o catafórica (se remite a un segmento posterior). En el relato de Ikeda, no hace falta saber quién habla, dónde o cuándo para identificar a qué remite “este solo”: “Yo misma interpreto espectáculos creados diez años atrás, como *Waiting*. Cuando monté este solo por primera vez, ya en ese momento tenía problemas con mis huesos...”. Basta remitirse a una palabra anterior, a “Waiting”: es una correferencia.

Por otro lado, la tríada YO-AQUÍ-AHORA no establece solamente una ubicación “física” sino también un punto de vista que instaura la subjetividad en el discurso (Benveniste, 1966). Así, la subjetividad se manifiesta a través de los deícticos, pero también por medio de marcadores de subjetividad o “subjetivemas” (Kerbrat Orecchioni, 1980) que expresan afectos y evaluaciones axiológicas positivas y negativas.

Un ejemplo resulta bien nítido en el marco de los análisis epistemológicos de aquel número de DCO. En un artículo propio, Gustavo Emilio Rosales, el director de la revista, describe la proliferación actual de la danza y afirma: “es el momento propicio para articular un conocimiento acerca del conocimiento que es la danza. Se trata de sentar las bases de una epistemología de la danza, pues lo que de ella se adquiere, practica, divulga y estructura, aunque numeroso y manifiesto, se encuentra aún encasillado en lugares comunes, degradado, atrofiado, marginado o subutilizado. Las visiones al uso confunden a la danza con el baile: moverse con cadencia al compás de la música, esa es la corta idea de la danza que se maneja comúnmente” (“Habemus danza”, DCO 14, pp. 35-36). Adjettivos como “degradado”, “atrofiado”, “corta” son subjetivemas que manifiestan rotundamente una evaluación negativa, pero también verbos como “confunden” y sustantivos (o frase de núcleo sustantivo) como “lugares comunes”.

Pero la manifestación de la subjetividad no se restringe al uso de esas clases de palabras. Se revela también en cada una de las elecciones que hace el enunciador: las palabras que prefiere, la sintaxis por la que opta (una voz activa frente a una pasiva, por caso), la información que selecciona, la que omite, el orden y extensión en que la presenta son algunas de las decisiones que todo proceso de enunciación atraviesa y deja huellas de subjetividad en los enunciados.

El diccionario es un género cuyo estilo no admite el uso de deícticos, pero no por esto hay que asociarlo ingenuamente a objetividad y neutralidad. La historia y las ciencias del lenguaje, la glotopolítica en particular, ya no permiten sostener tal asociación ni para los diccionarios de la lengua. Los “vocabularios” y “términos claves” de un campo del saber, muchas veces elaborados por un autor individual, suelen habilitar la manifestación de la subjetividad de una manera algo más amplia que los diccionarios más especializados, hoy generalmente resultantes del trabajo de equipos de expertos. En los “vocabularios” se admite la manifestación más plena de un sujeto singular; en los diccionarios especializados, se despliega más bien un sujeto colectivo asociado a una postura epistemológica, a un posicionamiento en un campo del saber, aunque el sujeto singular no se desdibuja por completo: la entrada de diccionario especializado suele concluir con la firma del experto que se hace cargo de la explicación y el género propicia la identificación del enunciador de la entrada con esa firma.

Prólogos, prefacios e introducciones generalmente adelantan la orientación argumentativa que, más o menos borrada, todo vocabulario o diccionario tiene. Casi nunca falta en el paratexto de estos géneros la justificación de la selección de términos, espacio privilegiado de despliegue de la subjetividad. Sin embargo, incluso si no los hay, la subjetividad se manifiesta más o menos sutilmente en el cuerpo de las entradas.

Así sucede, por ejemplo, en el *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, de Anne Ubersfeld, consagrada semióloga francesa especializada en teatro. En la edición argentina, no hay prólogo escrito por ella sino por el experto argentino en teatro Osvaldo Pelletieri, quien declara su valoración del trabajo de Ubersfeld y las decisiones tomadas para esta publicación:

... Ubersfeld da respuesta a ciertas preguntas, aclara dudas y propone otras nuevas, que son contestadas por las diferentes citas del vocabulario. Es flexible y mesurada y propone una verdadera guía para la investigación y la práctica teatrales.

Por nuestra parte, para la preparación de la versión en castellano de esta obra hemos tenido en cuenta que ella es resultado de realidades escénicas concretas francesas y de una discusión ideológica que a veces no se relaciona muy directamente con nuestra realidad teatral. Es por eso que se evitó adaptarla a nuestro medio cultural, en la convicción de que este hecho no haría más que limitar su validez.

De modo que la revisión conceptual de esta edición incluyó el abordaje de situaciones ligadas a la traducción. Es el caso del término *comédien* como sinónimo de *acteur*, que no tiene correspondencia en castellano, de manera que hubo que incluir, en el apartado dedicado a “actor”, parte del discurso correspondiente al del francés “comédien” y no traducir el término cuando se trata de indicar la acepción que tiene en francés. (...)

Estamos orgullosos de presentar este diccionario de divulgación de los términos teóricos, tradicionales o no, de la historia y la crítica teatrales (la semiología, la lingüística, la recepción). Dicha obra está destinada a los estudiantes de teatro, los teatristas, el estudioso y público en general, y pretende mostrar el funcionamiento estético e ideológico del texto dramático y del texto teatral. No oculta la necesidad de una comprensión profunda de los conceptos que define ni, felizmente, la consabida parcialidad de su autora, quien plantea los problemas acuciantes del teatro pero sin marcar ni determinar las soluciones.

Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires: Galerna, 2002, pp. 9-10.

Con una introducción como esta, el diccionario pone en evidencia su opacidad, la subjetividad de la edición y la traducción, muchas veces ingenuamente ignoradas. Borra la ilusión generalizada de que ese trabajo es un “cristal transparente” o un “espejo fiel” del discurso ajeno y así subraya que este diccionario es otro enunciado, por más respetuoso que sea del de Ubersfeld. Señala y justifica tanto las intervenciones en el enunciado original como las decisiones de no intervenir en él. Además, de manera coherente, declara su valoración positiva de un discurso especializado que no finge objetividad y advierte de ella al enunciatario que pudiera presuponerla.

Actividad

Relea la entrada sobre **danza** del *Diccionario de antropología* de Thomas Barfield. Rastree los subjetivismos que hay en ella y señale si son afectivos o axiológicos, negativos o positivos. Observe, además, el espacio textual dedicado a bibliografía de la década del '90 y compárelo con el dedicado a

bibliografía de tiempos anteriores. Asocie el resultado de esa comparación con la valoración que el enunciador hace del pasado, presente y futuro de su disciplina.

La polifonía en la explicación

Cuando un enunciador despliega su discurso, es imposible que su voz sea la única que se exprese en él. Incluso cuando el discurso aspira a ser monológico y ahogar las voces de otros, no lo logra, puesto que cada signo porta los sentidos de sus usos anteriores, ecos de las voces que los han usado, organizado y valorado desde diferentes discursos. En efecto, cada hablante “cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, polemiza con ellos o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (Bajtin, 1979: 258). Esta heterogeneidad constitutiva de los discursos se distingue de otra exhibida o “heterogeneidad mostrada” (Authier Rebutz, 1982; Maingueneau, 1984), que permite localizar en un discurso la presencia de otros.

En casos como la ironía o la alusión, esa presencia no está unívocamente marcada y su reconocimiento depende en parte de la cultura del enunciatario, que el enunciado debe poder activar pertinentemente con indicios textuales o paratextuales. Pero este tipo de polifonía no es común en las explicaciones de diccionarios especializados; sí en las argumentaciones de una revista especializada.

En los casos en que la presencia de otras voces está claramente marcada, el enunciador citante, a la vez que cita otras voces, se deslinda nítidamente de ellas. Es lo que se conoce generalmente por **discurso referido**, directo o indirecto, uno de los casos más evidentes de la polifonía o interacción de varias voces (fenómeno que ha sido abordado tanto en el sistema de la lengua como en el del discurso).

El **discurso directo**, en su forma más canónica, marca los límites entre voz citante y voz citada con un verbo del decir y comillas. Así aparece en una entrada de diccionario especializado sobre el cuadro fotografía:

A comienzos de los años '70, Gerhard Richter advertía: “Una foto ya es un pequeño cuadro, aunque no lo es completamente. Este carácter es irritante y nos lleva a querer transformarla definitivamente en cuadro”. El mismo artista declara: “La foto no es un medio útil para la pintura. Es la pintura la que es un medio útil para una foto producida con los medios de la pintura”.

(Mathilde Ferrer (dir.) (2010) *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, Buenos Aires, La Marca Editora, p. 84)

La entrada, como sucede en muchos diccionarios especializados que construyen su autoridad a partir de los expertos que participan en su redacción, está firmada por Jean-François Chevrier, nombre que reaparece en la bibliografía como autor de un libro en homenaje a Richter. En el cuerpo de la entrada, la voz del enunciador citante separa bien su discurso del de la voz citada, con los verbos “advertía” y “declara”, los dos puntos y las comillas. Cada discurso, tanto el citante como el citado, tiene sus propias coordenadas deícticas. Por ejemplo, según indica el enunciador citante, la década del '70 es el presente

de enunciación de la voz citada y en función de esa referencia es que hay que interpretar el “ya” de Richter; el presente de enunciación de la voz citante es el que indica el paratexto del diccionario, 2010.

Al discurso directo se atribuye un efecto de objetividad ligado a la pretendida reproducción literal de las palabras ajenas (o de uno mismo en otro discurso). Pero lo cierto es que el recorte de la cita, su recontextualización en otro discurso, la selección del verbo del decir con que se presenta la cita proyectan en el discurso ajeno la orientación del citante, que puede no coincidir con la del citado, incluso en una entrada de diccionario especializado. No es el caso del ejemplo, en el que con el verbo “advertir” (elegido por el enunciador entre otros tantísimos asociados a “decir”, el menos significativo de los *uerba dicendi*), el enunciador representa a Richter como un observador atento que enseñó y previno a otros tempranamente sobre el tema; en definitiva, lo establece como fuente autorizada del concepto que está definiendo. Y esto mismo es autorizante de la explicación de la entrada, que se presenta enunciada por alguien directamente relacionado con Richter (es convención que participen en un libro de homenaje académico discípulos del homenajeado o expertos en él).

En el **discurso indirecto**, las coordenadas déicticas del enunciador citante se imponen sobre el discurso citado, pero el límite entre las dos voces queda de todos modos marcado al menos por algún verbo del decir que subordina sintáctica o semánticamente la voz citada a la voz citante. El discurso indirecto, de hecho, habilita a la voz citante a presentar una versión (ampliada, sintetizada) del todo o de una parte del discurso ajeno siempre y cuando respete su orientación, respeto al que se presupone se compromete quien cita indirectamente:

Otro aspecto del Arte corporal: el dolor y el riesgo. Si Gina Pane en sus acciones extremadamente pautadas, íntimas, sin duda se hizo daño, no puso su vida en peligro como el americano Chris Burden, quien en 1971 no dudó en hacerse disparar por un amigo con un rifle carabina 22 en una de sus exposiciones. Pero, tal como señaló Arnaud Labelle-Rojoux, este gesto resulta emblemático del Arte corporal y, particularmente, de Chris Burden, ya que es una mediación violenta sobre la noción de límite: límite vida/muerte; conciencia/inconciencia; arte/ no arte...

(Mathilde Ferrer (dir.) (2010) *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, Buenos Aires, La Marca Editora, p. 64-65)

El inciso “tal como señaló Arnaud Labelle-Rojoux” explicita, por un lado, que el resto de lo que se dice en esa oración no es creación propia del enunciador de la entrada y, por otro lado, que el enunciador coincide con ese señalamiento. La fórmula prototípica del discurso indirecto consiste en un verbo del decir seguido de “que”: “Arnaud Labelle-Rojoux señaló que este gesto...” pero las formas de hacer una cita, tanto directa como indirecta, son muy variadas. Es frecuente la cita que se marca con comillas (signo inequívoco de distancia entre el enunciador y lo que se enuncia entre ellas) sin indicar con precisión la fuente de la cita, que debe ser identificada a partir del cotexto:

Display. Término elegido por el crítico Éric Troncy, que designa el sentido de la disposición, desarrollada principalmente por los artistas, en el interior de su obra o en el ejercicio de la exposición, disponiendo entonces piezas de otros artistas... Esta actitud se opone, específicamente, a la exposición académica,

estigmatizada por la supuesta neutralidad del “cubo blanco”, idealmente individual, que resulta menos frecuente desde los años ’90.

(Mathilde Ferrer (dir.) (2010) *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, Buenos Aires, La Marca Editora, p. 273)

Las entradas de diccionario de “vocabularios” introductorios suelen tener convenciones más laxas para la manifestación de la subjetividad y la polifonía en relación con las normas genéricas de los diccionarios especializados. Dirigidos a expertos de la disciplina que presentan o de otras próximas, los diccionarios especializados privilegian la cita directa de los referentes teóricos de la disciplina con la referencia bibliográfica y al menos dos bibliografías, la que se presenta al pie de la entrada y la general de todo el diccionario.

Actividad

Los siguientes son fragmentos de la investigadora María Julia Carozzi, coordinadora del libro *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. En el último capítulo, Carozzi comunica su trabajo sobre esta danza y discute lo que otros expertos extranjeros interpretan sobre ella. El género de escritura, en este caso, admite la manifestación de la primera persona, del investigador participante; se puede narrar incluso experiencias y anécdotas ligadas a la investigación.

A partir de estos fragmentos, escriba una entrada para un diccionario especializado en tango encabezada por el término “liviandad”. Por el cambio de género que esta escritura demanda, hay que prestar especial atención a reformular la manifestación del enunciador y seleccionar y redistribuir considerablemente la información. Prevea que el diccionario también debería tener una entrada para “pesadez”.

... los milongueros se sienten y se dicen creadores libres que improvisan su baile según la inspiración del momento y se enorgullecen de esa capacidad de improvisación y creación.

Para experimentar esa libertad, lo que ellos mismos denominan “la liviandad” de la mujer que baila con ellos es un requisito tan necesario como su compromiso colectivo de mantener constante, ordenada y sin pausa la circulación en las pistas. La bailarina liviana es, para ellos, una mujer que nunca responde a sus “marcas” con un movimiento imprevisto, nunca los detiene con una pausa inesperada, nunca genera ella misma un movimiento que los sorprenda.

Con una mujer liviana, el milonguero del centro puede “crear libremente el baile en el cuerpo de la mujer”, como suele afirmar uno de ellos. Una mujer liviana es una “Ferrari” que permite volar por la pista, como escuché decir a otro, o un *Stradivarius*, como dice Juan Carlos Copes de María Nieves. (...)

Una pareja ocasional formada a partir del baile prácticamente nunca saldrá junta o al mismo tiempo del lugar. En cambio, en los momentos de charla que acompañan el inicio de cada tango concertarán una cita fuera de ella, volverán cada uno a su mesa y se encontrarán en otro momento, o en otro lugar, lejos de las miradas de los otros participantes. Adicionalmente, las “historias” no comportan consecuencias visibles para el modo de relacionarse en las próximas milongas en que quienes las protagonizan se encuentren en el futuro. Una revelación ilustrativa y particularmente

dramática para mí fue la de una mujer que se sentaba a la mesa contigua a la mía en una milonga “relajada” a la que concurrí semanalmente durante un largo tiempo. Siempre nos saludábamos afectuosamente con un abrazo al llegar e intercambiábamos unas pocas palabras. En una de esas ocasiones se puso a llorar. Cuando le pregunté qué le pasaba, me dijo que se había muerto otro concurrente asiduo a la milonga, a quien yo también conocía, y entonces me reveló que tenía una historia con él hacía dos años, pero nunca había podido decirlo porque él no quería. Otra amiga me repitió después la historia como chisme, afirmando que él había prohibido revelarlo porque era “muy mujeriego” y no quería que las otras mujeres se enteraran. A lo largo de la noche, la mujer reveló su vínculo con el muerto a cada una de las personas que la saludaban con un abrazo, viéndola llorar. (...)

También he colaborado en ocultar “historias” de amigas saliendo con ellas de la milonga para que luego se encontraran con su pareja de turno. En general, las escasas mujeres que revelan públicamente sus “historias”, ya sea verbal o gestualmente en el ámbito de la milonga, son tildadas de “desubicadas” o “locas” y se dice de ellas que “imaginan cosas” a instancias de los involucrados. En su mayoría, los concurrentes a la milonga de ambos géneros aprenden rápidamente los códigos de ocultamiento y los respetan. Sin embargo, en conversaciones privadas, las mujeres suelen quejarse más asiduamente que los varones por tener que hacerlo (...)

Las “historias” que se originan en las milongas parecen entonces caracterizarse, al igual que las expectativas en relación al baile femenino, por la “liviandad”. Esta liviandad implica, centralmente, que cada encuentro no compromete a los participantes a nuevos encuentros y que los nuevos encuentros entre ellos en el baile de una tanda tampoco comprometerán a repetir el encuentro sexual en cualquier noche determinada. (...) Particularmente, los varones esperan que “las historias” constituyan relaciones “livianas”, esto es, que no involucren “la pesadez” del enamoramiento. Esta liviandad se liga a que la relación no se vuelva pública y que no plantee requerimientos por parte de las mujeres que desafíen su regulación por el azar del encuentro y su voluntad inmediata –sus “ganas” del momento- de que cualquier encuentro azaroso dado se prolongue fuera de la milonga en una noche determinada. (...)

Cuando los milongueros varones –y las profesoras y los profesores que heredaron sus criterios- evalúan la performance de las bailarinas de tango, la liviandad constituye una cualidad que les otorga libertad para crear e improvisar. Para ellos, la mujer que genera rápidamente los movimientos esperados en respuesta a los suyos, que no los interrumpe con movimientos sorpresivos y que no impone demoras o aceleraciones forzadas al ritmo de su baile, les posibilita interpretar creativamente la música e improvisar a su antojo. Estas expectativas resuenan con lo que los milongueros con los que he compartido clases, milongas y conversaciones informales, esperan de las mujeres que conocen en las segundas y con las que entablan “historias”: que no interfieran con su libertad de actuar según sus ganas del momento. Del mismo modo que al bailar, la tardanza en responder al movimiento del varón que el movimiento que él espera es evaluada como una pesadez enemiga de su libertad creativa, el “enamoramiento”, por parte de las mujeres con las que comparten “historias”, es evaluado como una pesadez que interfiere con su libertad de establecer relaciones sexuales con tantas mujeres como quieran y puedan en el momento que lo deseen. Podemos concluir entonces que la “liviandad” constituye una expectativa cinético-moral que comprende tanto al baile como a las relaciones que se establecen a partir de él.

María Julia Carozzi, “Ni tan pasionales ni tan decentes. Tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas” en María Julia Carozzi (coord.) (2011), *Las*

palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad. Buenos Aires, Gorla, pp. 246-247; 252-254; 257-260.

Actividad

Escriba un breve prólogo de un diccionario especializado en el que le gustaría participar y luego una entrada de diccionario especializado de no menos de 600 palabras (incluida la bibliografía) acerca de un concepto que a usted le interese explicar. Puede tratarse de un diccionario ya existente (entonces, sólo reproduzca el prólogo o fragmentos significativos de él) o uno que usted crearía. Si se trata de uno existente, ajústese a las convenciones de él.

Marque luego sobre su propio escrito las características que lo vinculan a ese género discursivo.

Bibliografía

Arnoux, Elvira N. de; María Imelda Blanco, Mariana di Stefano (1999): "Las representaciones de la lengua y de la prensa en los manuales de estilo periodísticos argentinos" en E. Narvaja de Arnoux, E. y Roberto Bein (dirs.) *Prácticas y representaciones del lenguaje*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 175-190.

Authier Rebutz, J. (1982) "La mise en scène de la communication dans les textes de vulgarisation scientifique", *Langue Française*, 53, pp. 34-47.

Bajtin, Mijail (1979) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.

Beacco, J.C (1993) "L'explication d'orientation encyclopédique. Remarques sur un régime discursif", *Les Carnets du Cediscor*, Numéro 1. Consultado en línea 28/09/ 2009. URL : <http://cediscor.revues.org/602>

Filinich, María Isabel (1998) *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba.

Greimás, Algirdas (1987) *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: UAP/CEPYT.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_2001_num_46_1_1512

Jacobi, Daniel. (1989) "Reformulation et transposition dans les manuels scientifiques. Une introduction à l'analyse formelle". *Les Cahiers du C.R.E.L.E.F.*, 28 (1-2): 7-21.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980) *L'enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris: Armand Colin.

Maingueneau, Dominique *Genèses du discours*, Lieja: Mardaga.

Nussbaum, Martha (2010) *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*, Buenos Aires: Katz editores.

Rasse Paul. La médiation scientifique et technique entre vulgarisation et espace public. In: Quaderni. N. 46, Hiver 2001-2002. *La Science dans la cité*. pp. 73-93.

Rosales, Gustavo E. (2007) "Tendencias" en *Intemperancia y situación de una atopía. Las actuales tendencias conceptuales y estéticas de la danza contemporánea mexicana*, Mexico: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 101-108.

Susana Temperley y Silvina Szperling (comps.) (2010), *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*, Buenos Aires: Guadalquivir.

Szuchmacher, Rubén (2002) *Archivo Itelman*, Buenos Aires: Eudeba.